

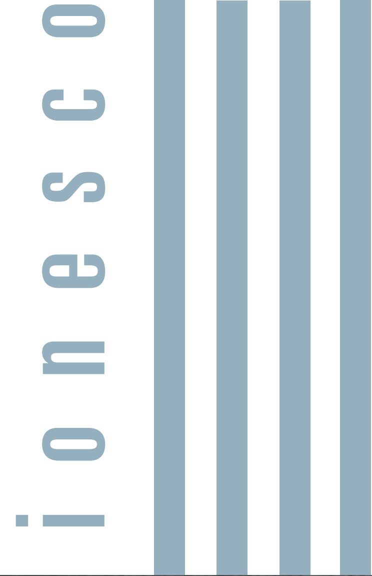
eugene ionesco

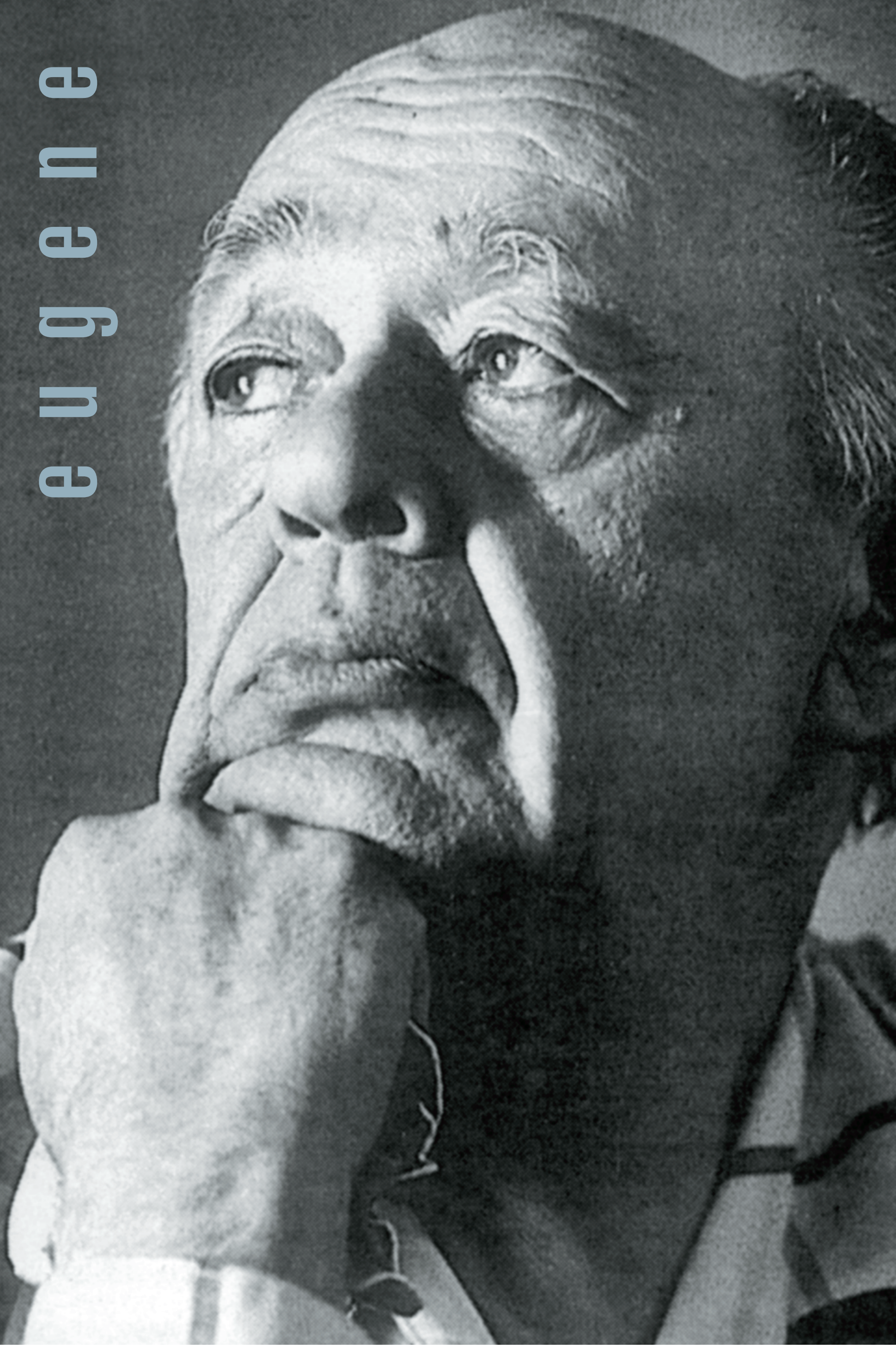
Por Shusha Guppy, 1984

Los últimos dos años han sido extraordinariamente atareados para Eugene Ionesco. Sus setenta años fueron celebrados en 1982 con una serie de eventos, publicaciones y producciones de su obra, no sólo en Francia sino en todo el mundo. *Hugoliades*, el retrato satírico que Ionesco ha hecho de Víctor Hugo, y que escribió a los veinte años, ha sido recientemente publicado por Gallimard. En Lyon, Roger Planchon, el director del Thèatre Nationale Populaire, puso *Viaje entre los muertos*, un collage de los sueños de Ionesco, sus escritos autobiográficos y extractos de su última pieza teatral, *El hombre con valijas*. El espectáculo, que ha estado viajando por toda Francia con gran reconocimiento popular y crítico, será producido en la Comédie Française durante este mismo año. Mientras tanto, el elenco de las primeras piezas de Ionesco, *La cantante calva* y *La lección*, ofreció al dramaturgo una fiesta de cumpleaños, en la que también se celebraban los veinticinco años de representación ininterrumpida de ambas obras, en el Théatre de la Huchette, en París.

Durante los últimos treinta años, Ionesco ha sido llamado "payaso trágico", el "Shakespeare del absurdo", el "enfant terrible de la vanguardia" y el "inventor de la farsa metafísica", epítetos que marcan su evolución desde un joven dramaturgo de un diminuto teatro de la orilla izquierda a un estimado miembro de la Academia Francesa. Durante los últimos cuarenta y tres años, Ionesco ha estado casado con Rodika, su esposa rumana. Ambos viven en un exótico departamento en el último piso, sobre La Coupole, en el boulevard Montparnasse, rodeados de una colección de libros y cuadros de algunos de los más viejos amigos y colegas de Ionesco, incluyendo a Hemingway, Picasso, Sartre y Henry Miller. La entrevista se llevó a cabo en la sala, cuyas paredes están adornadas por retratos de Miró, el dibujo de Max Ernst del *Rinoceronte* de Ionesco, y una selección de iconos rumanos y griegos.

Ionesco, un hombre pequeño y calvo con ojos tristes y suaves, parece a primera vista bastante frágil... una impresión que es inmediatamente desmentida por su penetrante sentido del humor y su apasionado discurso. A su lado, Rodika, también menuda, con oscuros ojos almendrados y piel marfilina, parece una plácida muñeca oriental. Durante el curso de la entrevista, nos sirvió té y nos preguntó frecuentemente cómo nos iba. El constante intercambio de palabras amables entre los Ionesco y su mutua cortesía me recordaron a algunas de las maravillosas parejas de ancianos que Ionesco ha retratado en muchas de sus obras.





En una oportunidad usted escribió: “La historia de mi vida es la historia de un vagabundeo”. ¿Dónde y cuándo empezó ese vagabundeo?

–Al año de edad. Nací cerca de Bucarest, pero mis padres vinieron a Francia un año más tarde. Volvimos a Rumania cuando yo tenía trece años, y mi mundo se hizo añicos. Odiaba Bucarest, su sociedad y sus costumbres... su antisemitismo, por ejemplo. Yo no era judío, pero pronunciaba las *r* como lo hacen los franceses, y con frecuencia me tomaban por judío, y me maltrataban despiadadamente. ¡Trabajé mucho para cambiar mis *r* y sonar como un borgoñón! Era la época del ascenso del nazismo y todo el mundo se estaba volviendo pronazi... escritores, maestros, biólogos, historiadores... Todos leían *Los orígenes del siglo XX*, de Chamberlain, y libros de derechistas como Charles Maurras y Léon Daudet. ¡Era una plaga! Despreciaban a Francia y a Inglaterra porque eran países *yidistificados* y racialmente impuros. Y encima de todo eso, mi padre volvió a casarse y la familia de su nueva esposa era muy de derecha. Recuerdo que un día hubo un desfile militar. Un teniente marchaba a la cabeza de los guardias del palacio. Todavía lo veo llevando la bandera. Yo estaba de pie junto a un campesino con un gran sombrero de piel que estaba mirando el desfile, absolutamente maravillado. De pronto el teniente rompió filas, corrió hacia nosotros y abofeteó al campesino diciendo: “¡Quítate el sombrero cuando ves la bandera!”. Quedé horrorizado. A esa edad, mis ideas no eran organizadas ni coherentes, pero tenía sentimientos, un cierto humanismo naciente, y esas cosas me resultaban inadmisibles. Lo peor de todo, para un adolescente, era ser diferente de los demás. ¿Podía ser que yo tuviera razón y todo el país estuviera equivocado? Tal vez había gente así en Francia –en la época del juicio Dreyfus, cuando Paul Déroulède, el jefe de la facción anti Dreyfus, escribió: “En Avant Soldat!”–, pero yo no la había conocido. La Francia que conocía era mi paraíso de la infancia. La había perdido, y no tenía consuelo. Así que decidí regresar en cuanto me fuera posible. Pero primero debía pasar por la escuela y por la universidad y después conseguir una beca.

–Escribió *Hugoliades* cuando todavía era un estudiante universitario. ¿Qué lo llevó a tomárselas con el pobre Hugo?

–Estaba de moda burlarse de Hugo. Usted recuerda la frase de Gide: “Victor Hugo es el más grande poeta francés, ¡ay!”. O la de Cocteau: “Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo”. De todos modos, yo aborrecía la retórica y la elocuencia. Coincidía con Verlaine, quien dijo: “¡Debes apresar a la elocuencia y retorcerle el pescuezo!”. No obstante, era algo que requería coraje. Hoy es común destruir el pedestal de los grandes hombres, pero entonces no lo era.

–La poesía francesa es retórica, salvo por algunas excepciones como Villon, Louise Labé y Baudelaire.

–Ronsard no es retórico. Tampoco lo son Gérard de Nerval y Rimbaud. Pero hasta Baudelaire cae en la retórica: “Je suis belle. O Mortelle...”, y después cuando uno ve la estatua a la que hace referencia... ¡es pomposa! O:

Mon enfant, ma soeur,
songe à la douceur,
d'aller là-bas vivre ensemble... *

Eso podría usarse para un folleto publicitario de un crucero exótico para millonarios norteamericanos.

–¡Vamos! No había millonarios *norteamericanos* en esa época.

–¡Sí que había! Coincido con Albert Béguin, un famoso crítico de la década de 1930 (autor de *El alma romántica y el sueño*), que dijo que Hugo, Lamartine, Musset, etc... *no eran* románticos, y que la poesía romántica francesa empezó verdaderamente con Nerval y Rimbaud. Verá, los primeros produjeron retórica versificada, hablaron de la muerte, hasta monologaron sobre la muerte. Pero de Nerval en adelante, la muerte se volvió visceral y poética. Ya no hablaban de la muerte, *morían* de ella. Esa es la diferencia.

–Baudelaire murió de muerte, ¿no es verdad?

–Está bien, está bien, puede quedarse con su Baudelaire. En el teatro, lo mismo ocurrió con nosotros... Beckett, Adamov y yo mismo. No estábamos lejos de Sartre y de Camus –el Sartre de *La náusea*, el Camus de *El extranjero*–, pero ellos eran pensadores que demostraban sus ideas, en tanto en nosotros, especialmente en Beckett, la muerte se convierte en una evidencia viva, como en el caso de Giacometti, cuyas esculturas son esqueletos que caminan. Beckett muestra la muerte, su gente está dentro de tachos de basura o esperando a Dios. (Beckett se enojará conmigo por haber mencionado a Dios, pero no importa.) De manera semejante, en mi obra *El nuevo inquilino* no hay discurso, o más bien, los discursos son del Portero. El Inquilino simplemente se asfixia debajo de la proliferación de muebles y objetos... un símbolo de la muerte. Ya no se pronunciaban palabras, sino que se visualizaban imágenes. Lo logramos especialmente por medio de la desarticulación del lenguaje. ¿Recuerda usted el monólogo de *Esperando a Godot* y el diálogo de *La cantante calva*? Beckett destruye el lenguaje con el silencio. Yo también lo hago por medio de un exceso de lenguaje, de personajes que hablan arbitrariamente, e inventando palabras.

–Aparte del tema central de la muerte y del humor negro que usted comparte con los otros dos dramaturgos, hay en su obra un importante elemento onírico, de sueño. ¿La presencia de ese elemento sugiere la influencia del surrealismo y del psicoanálisis?

–Ninguno de nosotros hubiera escrito como lo hizo sin la existencia del surrealismo y del dadaísmo. Al liberar el lenguaje, esos movimientos nos abrieron el camino. Pero la obra de Beckett, especialmente su prosa, fue influida sobre todo por Joyce y la gente del Irish Circus. En tanto mi teatro nació en Bucarest. Teníamos un maestro francés que nos leyó un día un poema de Tristán Tzara que empezaba con “Sobre una onda del sol”, para demostrar lo ridículo que era todo y la basura que estaban escribiendo los poetas franceses modernos. Tuvo sobre mí un efecto inverso. Me estimuló e inmediatamente fui a comprar el libro. Después leí a todos los otros surrealistas... André Breton, Robert Desnos... adoré el humor negro. Conocí a Tzara al final de su vida. El, que se había negado a hablar rumano toda la vida, de pronto empezó a hablarme en ese idioma, recordando su infancia, su juventud y sus amores. Pero ya ve, los enemigos más implacables de la cultura –Rimbaud, Lautréamont, el dadaísmo, el surrealismo– terminaron por ser asimilados y absorbidos por esa misma cultura. Todos ellos querían destruir la cultura, al menos la cultura organizada, y ahora forman parte de nuestra herencia. Es la cultura y no la burguesía, como se ha dicho, la que es capaz de absorber cualquier cosa para alimentarse a sí misma. En cuanto al elemento onírico, se debe en parte al surrealismo, pero en mayor medida está allí por mi gusto personal por el folklore rumano... lobisones y prácticas mágicas. Por ejemplo, cuando alguien está agonizando, las mujeres lo rodean y entonan: “¡Ten cuidado! No te demores en el camino. No temas al lobo... ¡No es un lobo real!”... exactamente como en *El rey se muere*. Cantan eso para que el muerto no se quede en las regiones infernales. Lo mismo puede encontrarse en el *Libro Tibetano de los Muertos*, que también me impactó mucho. Sin embargo, mis más profundas ansiedades despertaron, o fueron reactivadas, por Kafka.

–¿Especialmente por el Kafka de *La metamorfosis*?

–Sí, y de *América*. ¿Recuerda cómo su personaje, Karl Rossmann, va de una cabina a otra y no puede encontrar su camino? Es muy onírico. Y Dostoievsky me interesó por la manera en que trata el conflicto entre el bien y el mal. Pero todo eso ya me había ocurrido antes de que me marchara de Bucarest.

–Cuando se estableció en París, ¿intentó conocer a los autores cuyas obras había leído y participar en el mundo literario?

–Investigué en la Biblioteca Nacional y conocí a otros estudiantes. Más tarde, conocí a Breton, quien vino a ver mi obra *Amédée* en 1954. Lo seguí viendo hasta su muerte, en 1960. Pero ya había sido segregado por los círculos literarios, porque a diferencia de Aragon, Eluard y Picasso, Breton se negó a unirse al Partido Comunista, así que ya no estaba a la moda.

–Usted también se involucró con el Colegio de Patafísica. ¿Querría hablar de eso?

–Por casualidad, conocí a un hombre llamado Sainmont, que era profesor de filosofía y fundador, o *Providateur Général*, del Colegio de Patafísica. Más tarde conocí a Raymond Queneau y a Boris Vian, que eran los miembros más importantes y activos. El Colegio era un emprendimiento dedicado al nihilismo y la ironía, que en mi opinión correspondían al Zen. La actividad principal era idear comisiones, cuyo trabajo era crear subcomisiones, que a su vez no hacían nada. Había una comisión que estaba preparando una tesis sobre la historia de las letrinas desde el principio de la civilización hasta nuestro tiempo. Los miembros eran estudiantes del doctor Faustrol, que era un personaje inventado y el profeta de Alfred Jarry. De modo que el propósito del Colegio era la demolición de la cultura, incluyendo el surrealismo, al que ellos consideraban demasiado organizado. Pero no hay que equivocarse, toda esta gente eran graduados de la Escuela Normal Superior, y muy cultos. Su método se basaba en juegos de palabras y en bromas de mal gusto... *le canular*. Hay una enorme tradición de juegos lingüísticos en la literatura anglosajona –Shakespeare, *Alicia en el País de las Maravillas*–, pero no en francés. Así que ellos los adoptaron. Creían que la ciencia de las ciencias era la patafísica y su dogma, *le canular*.

–¿Cómo accedió usted al honor de convertirse en Sátrapa?

–Por haber escrito *La cantante calva* y *La lección*, ya que esas obras se burlaban de todo. Ambas tenían un formato convencional... escenas, diálogos, personajes, pero ninguna psicología.

–¿Cuándo dejó de existir el Colegio?

–Cuando los fundadores y espíritus guías –Vian, Sainmont, y finalmente Queneau– empezaron a morir. Había un presidente honorario, un cierto barón Mollet, que no era en absoluto un barón, sino un loco que alguna vez había sido el valet de Guillaume Apollinaire. Pero la Patafísica no está muerta. Vive en las mentes de ciertos hombres, aunque ni siquiera lo sepan. Ha pasado al “ocultamiento”, podríamos decir, y algún día volverá.

–En 1950 usted apareció, o más bien diría que irrumpió en la escena francesa con *La cantante calva*. Las obras de Adamov se produjeron casi simultáneamente, y dos años más tarde se puso *Esperando a Godot*, de Beckett... tres dramaturgos de vanguardia que, a pesar de sus personalidades y producciones muy diferentes, tenían muchas cosas en común temática y formalmente, y que más tarde fueron conocidos como los principales exponentes del “teatro del absurdo”. ¿Usted está de acuerdo con esa denominación?

–Sí y no. Creo que fue Martin Esslin quien escribió un libro con ese título acerca de nosotros. Al principio lo rechacé, porque pensaba que todo era absurdo, y que la idea de absurdo sólo había ganado prominencia a causa del existencialismo, a causa de Sartre y de Camus. Pero después descubrí antecesores como Shakespeare, quien decía, en *Macbeth*, que el mundo está lleno de sonido y de furia, es un cuento contado por un idiota, *que no significa nada*. Macbeth es víctima del destino. Igual que Edipo. Pero lo que les ocurre no es absurdo a los ojos del destino, porque el destino, o la suerte, tiene sus propias normas, su propia moralidad, sus propias leyes, que no pueden transgredirse impunemente. Edipo se acuesta con su mamá, mata a su papá y transgrede las leyes del destino. Debe pagar por eso con sufrimiento. Es trágico y absurdo, pero al mismo tiempo es confirmador y consolador, ya que la idea es que si no transgredimos las leyes del destino todo andará bien. No ocurre lo mismo con nuestros personajes. No tienen metafísica, ni orden, ni leyes. Son desdichados y no saben por qué. Son títeres, desechos. En suma, representan al hombre moderno. La situación que viven no es trágica, ya que no tiene relación con un orden más alto. En cambio, es ridícula, risible y despreciable.

–¿Usted cree que el éxito puede ser perjudicial para un escritor, no sólo como distracción sino porque también puede inducirlo a buscar opciones fáciles y concesiones?

–Depende de cómo se lo use. Yo detesto y desprecio el éxito, sin embargo no me las arreglo sin él. Soy como un drogadicto... si nadie me habla durante un par de meses, empiezo a tener síntomas de abstinencia. Es estúpido depender de la fama porque es como depender de cadáveres. Después de todo, la gente que viene a ver mis obras, la gente que crea mi fama, va a morir. Pero uno puede estar en sociedad y estar solo, mientras pueda estar distanciado del mundo. Por eso no creo haber aceptado nunca las opciones fáciles ni haber hecho las cosas que se esperaban de mí. Tengo la vanidad de pensar que cada obra que he escrito es diferente de las anteriores. Sin embargo, aunque están escritas de manera diferente, todas ellas tratan los mismos temas, las mismas preocupaciones. *El rey se muere* es también *La cantante calva*.

–Usted también escribió una obra llamada *Macbett*, que es muy diferente de *Macbeth* de Shakespeare. ¿Qué lo indujo a hacer una nueva versión del bardo?

–Mi Macbett no es víctima del destino sino de la política. Coincido con Jan Kott, el autor polaco de *Shakespeare nuestro contemporáneo*, quien da la explicación siguiente: un mal rey está en el trono, un noble príncipe lo mata para liberar al país de la tiranía, pero *ipso facto* se convierte en un criminal y tiene que ser asesinado a su vez por algún otro... y así sucesivamente. Lo mismo ha ocurrido en la historia reciente. La Revolución Francesa liberó a la gente del poder de los aristócratas. Pero la burguesía que tomó el poder representaba la explotación del hombre por el hombre, y debía ser destruida... como en la Revolución Rusa, que degeneró en el totalitarismo, Stalin y el genocidio. Cuanto más se hacen revoluciones, peores se ponen las cosas. El hombre está impulsado por instintos malignos que con frecuencia son más fuertes que las leyes morales.

–Eso suena muy pesimista y desesperanzado y parece contradecir sus tendencias religiosas y místicas.

–Bien, hay un orden más alto, pero el hombre puede apartarse de él porque es libre... y eso es lo que hemos hecho. Hemos perdido el sentido de ese orden más alto, y las cosas se pondrán cada vez peor, hasta que culminen tal vez en un holocausto nuclear... la destrucción predicha en los textos apocalípticos. Sólo que nuestro apocalipsis será absurdo y ridículo porque no tendrá ninguna relación con algo trascendente. El hombre moderno es un títere, un muñeco saltarín. Sabe, los cátaros (una secta cristiana de fines de la Edad Media) creían que el mundo no había sido creado por Dios sino por un demonio que le había robado algunos secretos tecnológicos y había hecho este mundo... y por eso funciona mal. Yo no comparto esa herejía. ¡Tengo demasiado miedo! Pero la uso en una obra llamada *Este extraordinario burdel*, en la que el protagonista no habla en absoluto. Hay una revolución, todo el mundo se mata entre sí, y él no comprende. Pero al final, habla por primera vez. Señala el cielo con el dedo y lo agita ante Dios, diciendo: “¡Tú, bribón! ¡Pequeño bribón!”, y rompe a reír. Entiende que el mundo es una enorme farsa, una broma de mal gusto que Dios le hace al hombre, y que él debe jugar el juego de Dios y reírse de eso. Por eso prefiero la expresión “teatro del escarnio”, que Emmanuel Jaquart usó para el título de su libro sobre Beckett, Adamov y yo, a la expresión “teatro del absurdo”.

–Creo que Esslin se ocupaba del primer período de su obra... *La cantante calva, La lección, Jacques* y *Las sillas*. Con la introducción de su personaje central, Béranger, las obras parecen cambiar de alguna manera. La desarticulación del lenguaje, el humor negro y el elemento farsesco permanecen, pero no en el mismo grado. En cambio, usted desarrolla nuevos elementos, tanto de argumento como de personajes. ¿Cómo eligió el nombre Béranger? Y la creación de ese personaje ¿lo ayudó a hacer la transición?

–Quería un nombre muy común. Se me ocurrieron varios y finalmente elegí Béranger. No creo que el nombre signifique algo en especial, sino que es muy común e inocuo. En las primeras obras los personajes eran títeres y hablaban en tercera persona, como *uno*, no como *yo* o *tú*. Es un *uno* impersonal, como cuando se dice “uno tiene que llevar paraguas cuando llueve”. Esos personajes vivían en lo que Heidegger llama “el mundo de uno”. Después, los personajes cobraron cierto volumen o peso. Se han vuelto más individualizados, psicologizados. Béranger representa al hombre moderno. Es víctima del totalitarismo... de ambas clases de totalitarismo, el de la derecha y el de la izquierda. Cuando se produjo *Rinoceronte* en Alemania, hubo que levantar el telón cincuenta veces. Al día siguiente los periódicos dijeron: “Ionesco nos muestra cómo nos convertimos en nazis”. Pero en Moscú quisieron que reescribiera la obra para dejar en claro que se refería al nazismo y no a otra clase de totalitarismo. En Buenos Aires, el gobierno militar pensó que se trataba de un ataque al peronismo. Y en Inglaterra me acusaron de ser pequeño burgués. Hasta en la nueva Enciclopedia Británica me llaman reaccionario. Ya ve que, cuando se trata de malentendidos, he tenido mi buena dosis. Sin embargo, nunca he sido de derecha, ni tampoco he sido comunista, porque he experimentado personalmente ambas clases de totalitarismo. Los que nunca han vivido bajo una tiranía son los que me llaman pequeño burgués.

–¿Cómo trabaja usted?

–Trabajo de mañana. Me siento cómodamente en un sillón, frente a mi secretaria. Afortunadamente, aunque es inteligente, no sabe nada de literatura y no puede juzgar si lo que escribo tiene valor o no. Hablo lentamente, como estoy hablándole a usted, y ella toma nota. Dejo que los personajes y los símbolos emerjan de mí, como si estuviera soñando. Siempre uso el remanente de los sueños de la noche anterior. Los sueños son el aspecto más profundo de la realidad, y lo que uno intenta es verdad porque la invención, por naturaleza, no puede ser mentira. Los escritores que intentan demostrar algo no me resultan atractivos, porque no hay nada que demostrar, y todo para imaginar. Así que dejo que las palabras y las imágenes emerjan de mi interior. Si uno hace eso, posiblemente pueda demostrar algo en el proceso. En cuanto a dictarle el texto a mi secretaria, durante veinticinco años escribí manuscrito. Pero ahora me resulta imposible; me tiemblan las manos y estoy demasiado nervioso. Por cierto, estoy tan nervioso que mato inmediatamente a mis personajes. Al dictar, les doy la oportunidad de vivir y crecer.

–Pase lo que pase en el futuro, su lugar en la historia literaria de nuestro tiempo está asegurado. ¿Cuál es su propia evaluación de su obra?

–Le contaré un sueño que tuve recientemente. Cuando era un escolar, en Bucarest, mi padre solía venir a mi habitación a la noche, para controlar mis tareas. Abría los cajones y sólo encontraba fragmentos de poesía, dibujos y papeles. Se enojaba mucho y decía que yo era un perezoso, un inútil. En mi sueño, él entra en mi cuarto y dice: “He escuchado que has hecho cosas en el mundo, has escrito libros. Muéstrame lo que has hecho”. Y yo abro mis cajones y sólo encuentro papeles chamuscados, polvo y cenizas. El se enoja mucho y trato de apaciguarlo, diciéndole: “Tienes razón, papá. No he hecho nada, nada”. ■

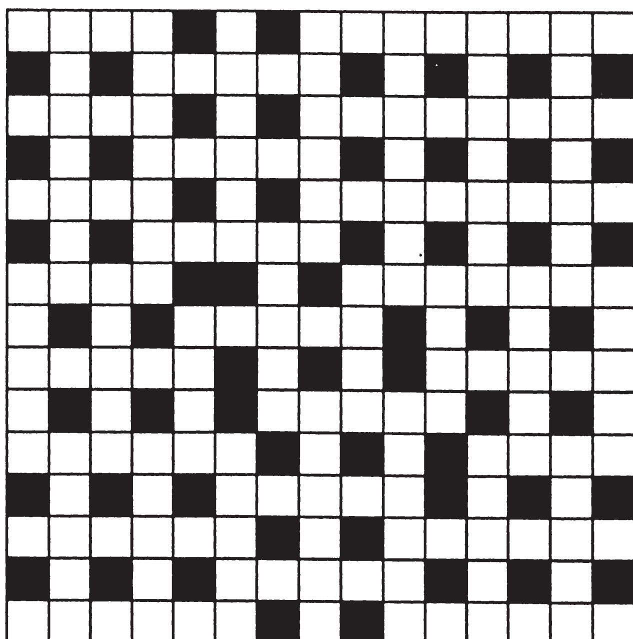
* Mi niña, hermana mía / piensa en l
a dulzura / de irnos a vivir allí los dos juntos.
(N. de la T.)

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

CRUZEX

Acomode las palabras de la lista en el diagrama, de manera que se crucen correctamente.



4 letras
AUPA
BIDE
BING
CABO
CRUZ
LOAR
TUFO
YOYO

5 letras
ABRIR
ALZAR
ANIMA
AÑOSO
BOMBO
CAPRI
CELAR
EXODO
EXTRA
GOZAR
IMPIO
LUGAR
ÑANDU
OPERA
OTOÑO
PATIO
RUMOR
SECTA
TESON

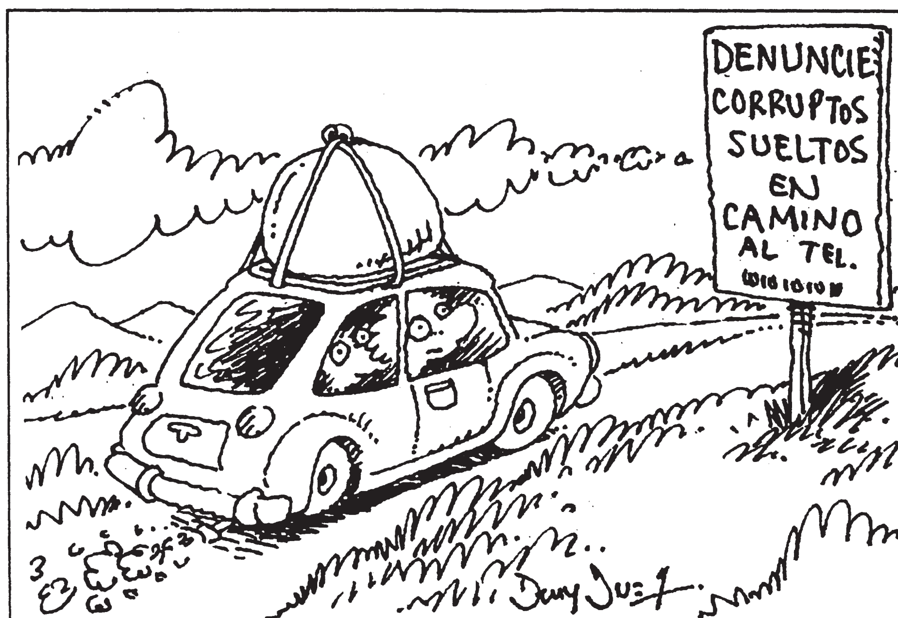
6 letras
AIROSO
ASOMAR
BABOSO
DILEMA
ENTRAR
LARGOR
PUNICO
RAREZA
RAUDAL

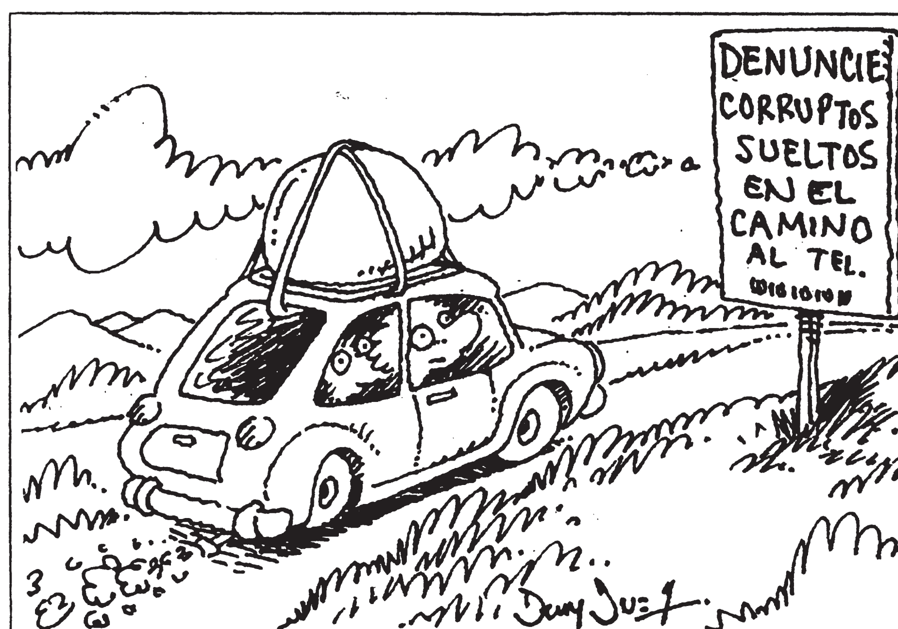
7 letras
AMPARAR
AUDITOR
BRASERO
OMNIBUS
OTORGAR
UTOPICO

8 letras
ATRIBUTO
ELABORAR
TAPONADO

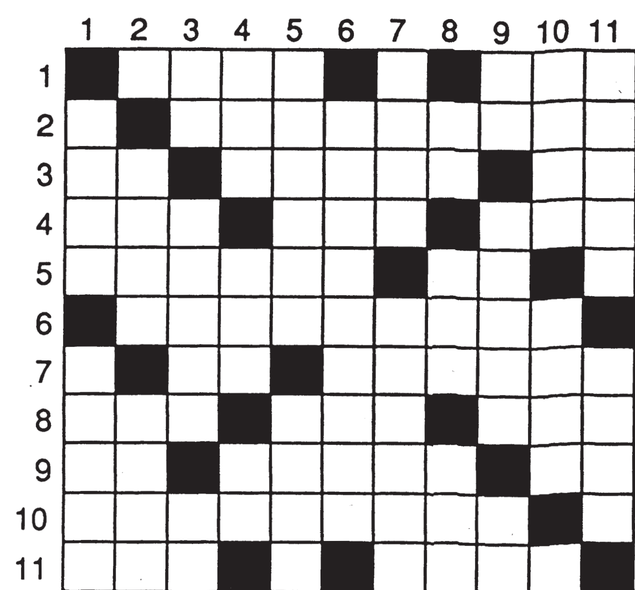
SIETE ERRORES

Encuentre las siete diferencias.





CRUCIGRAMA



HORIZONTALES

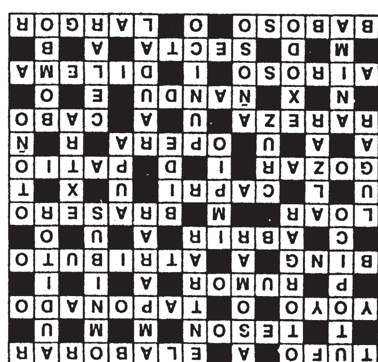
1. (Emilio) Poeta francés./ Adverbio de cantidad
2. De palacio (fem.).
3. Interjección para animar./ Echan la red al agua./ Símbolo del ilinio.
4. Utiliza./ Adverbio: mucho, en gran medida./ Lupia, masa de hierro candente.
5. Cándido, blanquísimo./ Argón.
6. Colocar en montón.
7. Prefijo privativo./ De muy baja estatura (pl.).
8. Artículo determinante (fem., pl.)./ Piedra sagrada del altar./ Ansar.
9. (Armando) Cineasta argentino./ Llena un sitio de charcos./ Nieto de Cam.
10. Llenar totalmente, particularmente con cosas inútiles.
11. Roda./ Rezad.

VERTICALES

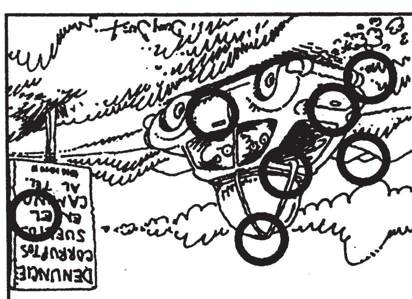
1. Capital de Corea del Sur./ Blanco.
2. Uno de los cinco continentes./ Sin oídos.
3. Abreviatura de opus./ Espíritus./ Iniciales del actor español Arias, protagonista de "Camila".
4. Cada uno de los dioses romanos del hogar./ Atomo con carga eléctrica./ Prefijo: separación.
5. De Alemania./ Planta de jugo amargo.
6. Falsificar, viciar.
7. Nevado de Argentina, en la provincia de Salta./ Asno silvestre.
8. Prefijo negativo./ Medida antigua de longitud. / Río de Suiza, afluente del Rin.
9. Forma de pronombre./ Tumorcillo inflamatorio de la piel./ Símbolo del radio.
10. Especulación./ Piedra, peñasco.
11. Poned sal./ (Marqués de) Escritor francés.

SOLUCIONES

CRUZEX



SIETE ERRORES



CRUCIGRAMA

